



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

**Función del soneto en el teatro áureo: ¿pausa reflexiva del personaje o
tematización del drama?**

Güntert, G

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-54856>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Güntert, G (2011). Función del soneto en el teatro áureo: ¿pausa reflexiva del personaje o tematización del drama? In: López Guil, I; Talens, J. El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético. Madrid: Bibliotece Nueva, 205-223.

CAPÍTULO 1

Función del soneto en el teatro áureo: ¿Pausa reflexiva del personaje o tematización del drama?

GEORGES GÜNTERT
Universidad de Zúrich

1. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA: LA POLIMETRÍA Y LA MEZCLA DE LOS GÉNEROS TEATRALES

Entre los rasgos característicos de la comedia áurea, tal como los define Lope en su *Arte nuevo*, hay dos que, aun teniendo orígenes muy distintos, guardan entre sí una secreta relación: la polimetría, que responde tanto a una exigencia de *variatio* estilística como a la oportunidad de subrayar cambios de orientación del discurso, y la libre interpretación del concepto de comedia, esto es, la mezcla de elementos cómicos y trágicos, que caracteriza las obras maestras de Lope, Tirso y Calderón. Las investigaciones de Morley-Bruerton y de Diego Marín han confirmado que el uso de la polimetría, lejos de ser arbitrario, consiste siempre en una combinación de versos de arte menor, propios de la tradición castellana, y de versos endecasílabos y heptasílabos, propios de la tradición italiana¹. Las formas métricas italianizantes —la octava, los tercetos, los endecasílabos sueltos, la canción, la silva, la lira (invención de Garcilaso) y el soneto—, si bien asimiladas desde hacía más de medio siglo, se consideraban toda-

¹ Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962; y S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, M.^a Rosa Cartes (trad.), Madrid, Gredos, 1968.

vía cultas, y su uso generalmente se asociaba a contenidos elevados. Las redondillas y las quintillas, en cambio, constituían una especie de base métrica, no exactamente neutra, pero sí adecuada tanto para el diálogo como para el monólogo, a diferencia de la décima, que desempeñaba una función específica, y del romance, que empezó sirviendo de cauce, en opinión de Lope, «a las relaciones», pero que acabó extendiendo su presencia y diversificando sus funciones².

Mientras la coexistencia de metros autóctonos e italianizantes procedía del terreno de la poesía lírica, donde las novedades renacentistas, mucho antes de su canonización en tiempos de —y gracias a— Herrera, se habían impuesto con la moda del petrarquismo, la interpretación poco ortodoxa del género cómico era un problema propio, aunque no específico, de la historia del teatro español, que estaba marcada, desde sus inicios, por el éxito extraordinario de *La tragicomedia de Calixto y Melibea* y de sus imitaciones. Los comediógrafos españoles, curiosamente, optaron desde muy temprano por el verso, prescindiendo de la prosa, en que estaba escrita *La Celestina*. Constituyen excepción los entremeses y las comedias de Lope de Rueda, que son, en su mayoría, versiones de piezas italianas. Lo mismo hicieron los autores de tragedias, género para el cual el recurso al verso noble, fuese clásico o italianizante, era obligatorio³. A partir de Argensola, Virués y Cervantes, los tragediógrafos españoles empezaron a preferir la polimetría, combinando endecasílabos con octosílabos o adoptando un sistema de versificación aún más complejo. Adviértase a este propósito que los primeros sonetos del teatro español aparecen precisamente en el ámbito trágico: en la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez, impresa en 1577, y en *La Isabela* de Lupercio Leonardo de Argensola, escrita alrededor de 1580⁴. Pedro Ruiz recuerda que, también en el género cómico, la implantación de la polimetría es anterior a la comedia lopesca: se percibe ya en Gil Vicente, que experimentaba con metros tradicionales de arte menor y arte mayor, y, más adelante, en Juan de la Cueva⁵. Rinaldo Froldi insiste en el papel pionero de los

² Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Soc. General Española de Librería, 1976, págs. 177-194.

³ Sobre la métrica de la tragedia española del s. xvi, consúltase el «Apéndice» del estudio de Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973, págs. 547-591.

⁴ *Ibíd.*, págs. 547-550 y 573-576.

⁵ Pedro Ruiz Pérez, «A propósito de la polimetría: *Varias rimas y Arte Nuevo*», *Anuario Lope de Vega*, VII, 2001, págs. 67-88.

dramaturgos valencianos y, sobre todo, en el del cónonigo Tárrega, autor de cuatro comedias polimétricas anteriores a 1589, año en que Lope de Vega llegó a Levante⁶. En su *Arte nuevo*, el Fénix, familiarizado ya con esta costumbre, se conforma con describirla como la consagrada por el uso. Es cierto que en sus observaciones acerca de la versificación («acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando») menciona solamente las décimas, los sonetos, las octavas, los tercetos y las redondillas; en sus comedias, no obstante, llega a combinar hasta quince estrofas distintas⁷.

Ahora bien: la polimetría no es condición imprescindible para dotar de mayor complejidad a la comedia, ni para convertirla en tragicomedia. El ejemplo del drama isabelino inglés, con su regularidad métrica, demuestra que para la libre interpretación de los géneros teatrales no implicaba necesariamente el recurso a la polimetría⁸. En España, sin embargo, la posibilidad de combinar metros elevados con metros populares favoreció la idea de un teatro hecho a imagen de la vida, de un teatro que se proponía representar a los diferentes estamentos, desde los labradores hasta el Rey, y que no eludía los asuntos históricos, tradicionalmente reservados al género trágico. «Por argumento la tragedia tiene / la historia, y, la comedia, el fingimiento» (vv 111-112), reza el *Arte nuevo*. Pero, cuando Lope recuerda esta norma, no hace sino reproducir la doctrina ordinaria de las poéticas de su tiempo, ya que, poco después, invita a los dramaturgos a mezclar «la sentencia trágica a la humildad de la bajeza cómica» (vv 191-192). Creo poder afirmar, por tanto, que en España la polimetría, después de conquistar el ámbito de la tragedia y de invadir las primeras comedias históricas, fue un factor determinante para la creación de la *comedia nueva*, entendida como drama mixto, social y estilísticamente jerarquizado.

2. PROPIEDADES DEL SONETO

El soneto es una de las más geniales invenciones del arte poético europeo. Los elogios tributados a esta composición, desde Dante hasta hoy, no tendrían cabida en el espacio reducido de una ponencia. August Wilhelm Schlegel, en su capítulo sobre Petrarca,

⁶ Rinaldo Foldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1973, págs. 117-129.

⁷ Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo*, ob. cit., vv 305-312.

⁸ Cfr. Pedro Ruiz Pérez, «A propósito de la polimetría», art. cit., pág. 68.

sostiene que la concentrada forma del soneto, basada en estructuras bimembres y trimembres, combina «el cubo con el triángulo», el movimiento expansivo con el contractivo y la simetría con la antítesis⁹. El soneto europeo, lo sabemos, es multiforme: existen soluciones nacionales, de las que aquí no nos vamos a ocupar, en Inglaterra (donde se observa un cambio en la organización de las estrofas) y en Francia (donde es común el empleo del alejandrino)¹⁰. El propio Lope, que en los cuartetos usa siempre la rima abrazada, se permite mayor libertad en los tercetos e inventa composiciones experimentales, como los sonetos-eco, los sonetos con rima esdrújula y los sonetos dialogados¹¹.

En su *De vulgari eloquentia*, Dante Alighieri sostiene que la canción es más noble que la *ballata* y que ésta, a su vez, es más noble que el soneto¹². Pero el propio Dante, en su *Tanto gentil e tanto onesta pare*, y sobre todo Petrarca acaban por demostrar que el soneto puede albergar sentencias graves. Con Lorenzo de' Medici, que comenta sus sonetos hacia 1475, en su fase neoplatónica, esta forma lírica, precisamente por ser breve y concisa, adquiere una dignidad innegable y se asocia, por vez primera, con el epigrama de los poetas latinos:

È sentenza di Platone che il narrare brevemente e dilucidamente molte cose non solo pare mirabile tra gli uomini, ma quasi cosa divina. La brevità del sonetto non comporta che una sola parola sia vana; ed il vero subietto e materia de' sonetti per questa ragione debbe essere qualche acuta e gentile sentenza, narrata attamente ed in pochi versi ristretta, fuggendo la oscurità e durezza. Ha grande similitudine e conformità questo modo di stile con l'epigrama quanto all'acume della materia e alla destrezza dello stile, ma è deg-

⁹ August Wilhelm Schlegel, *Geschichte der Romanischen Literatur*, Stuttgart, Kohlhammer, 1965, págs. 185-194.

¹⁰ Para más detalles sobre el soneto como forma métrica, consúltense los siguientes estudios: Walter Mönch, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, Kerle, 1955; François Jost, *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, Peter Lang, Bern-New York, 1989; y *Le sonnet à la Renaissance: des origines au XVII^e siècle*, Y. Bellengue (ed.), París, Aux amateurs des livres, 1998.

¹¹ El estudio fundamental sobre las configuraciones del soneto en la obra de Lope de Vega es el de Otto Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Halle, Niemeyer, 1936.

¹² Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, *ridotto a miglior lezione*, Aristide Marigo (trad. y coment.), 3.^a ed. con apéndice actualizado de P. G. Ricci, Firenze, Le Monnier, 1957, II, iii, 5-8, págs. 183-185.

no e capace il sonetto di sentenzie più gravi e però diventa tanto più difficile¹³.

En la segunda mitad del siglo XVI, los autores de las poéticas se acostumbran a vincular el soneto con alguna forma métrica antigua. Minturno propone la oda; Torquato Tasso, como ya Lorenzo de' Medici, subraya su semejanza con el epigrama, género que se iba poniendo de moda a raíz de la divulgación de la *Antología griega*¹⁴. Jacobus Pontanus (Jacob Spanmüller, un jesuita originario de Bohemia), en sus *Institutiones poeticae* (1594), enumera entre las virtudes del epigrama su brevedad, su agudeza, su suavidad y su adecuación a cualquier sujeto: estas características, comenta Pedro González de Sepúlveda en carta a Francisco Cascales con referencia a Pontanus, «se corresponden con las del soneto», que tiene la misma tendencia a terminar en sentencia epigramática o en *pointe*¹⁵. No extraña, pues, que entre los humanistas se difundiesen las ideas de que «el soneto sirve en lugar de los epigramas y odas» y de que «su verdadero sujeto [...] debe ser alguna sentencia ingeniosa y aguda», como escribe Herrera, afirmaciones que, en la España de hacia 1600, eran patrimonio común de los eruditos¹⁶. Sabido es que Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio*, denomina «epigramas» a los sonetos.

Antes de reflexionar sobre las funciones que el soneto desempeña en la comedia, conviene señalar algunas de sus propiedades, a saber: las que puedan ser de interés a la vista de su utilización en el teatro. Empecemos con algunas observaciones generales sobre su *arquitectura*. El soneto es un juego de paralelismos y de oposiciones que

¹³ Lorenzo de' Medici, *Comento ad alcuni sonetti*, en Emilio Bigi (ed.), *Scritti scelti di Lorenzo de' Medici*, Torino, UTET, 1971, pág. 312.

¹⁴ Torquato Tasso, «Lezione di T. Tasso recitata da lui nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto *Questa vita mortal di M. Della Casa*», en T. Tasso, *Opere*, al cuidado de G. Rosini, Pisa, Capurro, 1823, vol. XI, I, págs. 42-60. En la pág. 46 de esta edición se lee: «onde dubbio alcuno non v'è che la sua [del sonetto] composizione talora non possa esser grave e magnifica, tanto più che non sempre agli epigrammi, ma alcuna volta alle odi dei Latini e dei Greci corrisponde, le quali sono poesia sublime, o magnifica».

¹⁵ «El maestro Pedro González de Sepúlveda al maestro Francisco Cascales», en Francisco Cascales, *Cartas filológicas*, I-III, Justo García Soriano (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1941, vol. III, pág. 218. Sobre la semejanza entre epigrama y soneto cfr. también Pierre Laurens, *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

¹⁶ Francisco Cascales, *Cartas filológicas*, Madrid, Espasa-Calpe, I-III, vol. III, epíst. IX, pág. 218; y Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Inoria Pepe y José María Reyes (eds.), Madrid, Cátedra, 2001, pág. 268.

favorece la generación de estructuras duales. Pero también encierra un dinamismo interior que tiende a culminar en el final y a engendrar estructuras ternarias: propuesta, respuesta, cierre¹⁷. Quien analice la estructura de cualquier soneto, hará bien en comparar los cuartetos con los tercetos, o bien los cuartetos y una parte de los tercetos con la sentencia final. (El famoso soneto XC del *Canzoniere*, «Erano i capei d'oro all'aura sparsi», se corresponde con este último modelo). En muchos sonetos, la fórmula final define el conflicto sobre el que el yo lírico está monologando. Éste pasa, así, de las emociones a la reflexión, «von der schwebenden Empfindung in das Gebiet des entschiedenen Gedankens» (Schlegel), aunque en los ejemplos de mayor calidad poética, la emoción no sólo no desaparece, sino que se intensifica en el final.

La segunda propiedad del soneto que me gustaría subrayar tiene que ver con la *universalidad de materias* que los humanistas le adjudicaron. Podemos hablar, de hecho, de una particular disposición del soneto a tratar las materias más diversas. Un teórico italiano del Seiscientos, Federigo Meninini, sostiene en su obra *Il ritratto del sonetto e della canzone* (1677) que el soneto abarca en sí los tres grandes géneros: el lírico, el narrativo y el dramático¹⁸. Se trata de una idea corriente, como demuestra el siguiente comentario de Francisco Cascales:

Yo tengo para mí que el soneto es como el camaleón, el cual tiene las colores de su objecto, de suerte que si el objecto es verde, rojo, amarillo o azul, tal se pone el camaleón. Pero con todo eso, su color natural no lo pierde totalmente. El soneto es tal, que si la materia de que trata es heroica, será heroico, y por consecuencia muy grave; si cómica, será soneto cómico y humilde; si trágico, será trágico y afectuoso¹⁹.

El soneto, por consiguiente, no siempre comporta la irrupción del lirismo amoroso en el espacio dramático. Puede, sí, enfatizar el estado emotivo del personaje, pero también puede resumir su peripecia o

¹⁷ A este propósito observa Hugo Friedrich, «Seine formale Gliederung [del soneto] gestattet die dreitaktige Denkbewegung des Syllogismus: in den Quartetten die zwei Prämissen, in den Terzetten die Konklusion», *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt/M., Klostermann, 1964, pág. 32.

¹⁸ Federigo Meninini, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, I-II, al cuidado de Clizia Carminati, Lecce, Argo, 2002, vol. I, pág. 16.

¹⁹ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, B. Brancaforte (ed. y notas), Madrid, Espasa-Calpe, 1975, «Tabla quinta», pág. 253.

la situación dramática en su conjunto. Y es que el soneto es apto para expresar en su lenguaje cifrado cualquier asunto: lírico-reflexivo, narrativo-didáctico, dramático, etc. Puede, incluso, constituir un núcleo dramático dentro del propio drama.

Y con esto llego a la tercera propiedad que me interesa destacar: el soneto como *microcosmos*. Boileau, en su *Art poétique*, escribe este memorable verso en honor del soneto: «Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème»²⁰. Pero no se trata sólo de un problema de concentración semántica o de concisión estilística. El soneto es una forma completa, cerrada sobre sí misma, «eine in sich zurückgekehrte, vollständige und organisch artikulierte Form» (A. W. Schlegel), esto es: un poema que se concibe a sí mismo como un todo y que, al tratar asuntos universales, semeja un microcosmos.

Los sonetos sobre el *carpe diem*, por ejemplo, y el de Garcilaso en particular, definen todo un sistema: el orden del mundo, que se revela como orden en la medida en que incluye el cambio²¹. En Petrarca, Garcilaso aprendió a utilizar la sinécdoque diestramente: gracias a esta técnica le fue posible expresar con cuatro atributos del cuerpo femenino todo el ser de la dama; y, contruidos los cuartetos, pasó, mediante un procedimiento análogo, de la primavera al ciclo de las estaciones, de la juventud a las edades del hombre y, finalmente, del tiempo que lo muda todo, al eterno retorno de lo mismo. Su soneto es cifra del orden universal. Góngora, que también se hizo eco del motivo del *carpe diem*, se complace en despedazar el cuerpo de la dama y en de-construir el orden todo del que su belleza forma parte²². Y arrastrando al lector hacia el memorable verso final, «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», le deja ante el impacto que provoca la angustiosa sensación de vacío, pero también ante una fuerte dosis de emoción estética, de *admiratio*, suscitada por la perfección del discurso coherentemente articulado y conducido, con lógica implacable, hasta su corolario último. Góngora abre los precipicios del nihilismo, es cierto, pero también da una muestra de su insuperable ingenio poético.

Es precisamente sobre este último aspecto —el soneto como unidad textual capaz de encerrar en sí una totalidad—, sobre el que quie-

²⁰ Nicolas Boileau, *Art poétique*, II, 94, S. Menant (ed.), París, Flammarion, 1969, página 95.

²¹ Garcilaso de la Vega, «En tanto que de rosa y d'azucena», en *Poesías castellanas completas*, E. Rivers (ed.), Madrid, Castalia, 1969, pág. 59.

²² Me refiero, por supuesto, a su soneto «Mientras por competir con tu cabello»; cfr. Luis de Góngora, *Sonetos*, Biruté Cipliauskaitė (ed.), Madrid, Castalia, 1969, página 222.

ro insistir en los pocos ejemplos que esta ocasión me permite contemplar. Y es que, si el soneto tiene efectivamente la virtud de expresar un todo, habrá que preguntarse si su presencia en la comedia no remite, en algunos casos, a la misma totalidad del discurso, desempeñando una función de *mise-en-abyme*. Antes de pasar a la ejemplificación, conviene resumir brevemente las opiniones de la crítica, desde los trabajos fundacionales de Jörder, Diego Marín y Morley-Bruerton hasta las investigaciones más recientes sobre las relaciones entre métrica y estructura dramática²³.

3. LOPE DE VEGA: EL SONETO COMO TEMATIZACIÓN DE LA INTRIGA

En su *Arte nuevo*, el Fénix opina que «el soneto está bien en los que aguardan»²⁴. Esta breve indicación induce a imaginar una pausa, un *soliloquio lírico* en el que un personaje se interroga sobre sus propios sentimientos, y así lo ve Diego Marín, que distingue apenas entre *monólogos líricos* y *monólogos «factuales»*²⁵. Morley y Bruerton, valiéndose de las conclusiones de Jörder, identifican no menos de seis distintos usos: los sonetos de Lope, según ellos, pueden servir de vehículo a *monólogos líricos*, pero también a *monólogos interpelativos* (cuando el personaje se dirige a alguien que está presente en el escenario) e incluso a *oraciones, cartas y poemas leídos*. No excluyen de su análisis, tampoco, el artificio del *soneto dialogado*²⁶. (Este tipo fue muy del gusto del manierismo: en el *Quijote* de 1605, el último de los sonetos prologales es dialogado, pues en él conversan Babieca y Rocinante. Lope recurre a este artificio en su comedia *El príncipe perfecto*)²⁷. Ahora bien: las indicaciones de estos investigadores son preciosas, pero se hacen

²³ Sobre estas últimas investigaciones, cfr. *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007, que ofrece algunos análisis de dramas lopescos a cargo de Marc Vitse, Mónica Güell y Fausta Antonucci, editora del volumen. Y, asimismo, el volumen de actas *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Age et du Siècle d'Or. El placer de las formas*, Mónica Güell y M. Françoise Déodat-Kessedjan (eds.), Univ. de Toulouse — Le Mirail, 2008.

²⁴ *Arte nuevo*, ob. cit., v 308, pág. 191.

²⁵ Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, ob. cit., págs. 50-54 y pág. 103.

²⁶ Morley-Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, ob. cit., págs. 144-158.

²⁷ Sobre los sonetos en *El príncipe perfecto*, véase Melchora Romanos, «Convergencias intradramáticas y extradramáticas del soneto en el teatro de Lope de Vega», en G. Vega García-Luengos y R. González Canal (eds.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro del Siglo de Oro. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional del Teatro español de*

desde una perspectiva limitada: sólo tienen que ver con el plano de la narración dramática y con las formas de la elocución, y no consideran la eventualidad de que un soneto, como poema inserto dentro del texto dramático, pueda aludir al significado de la comedia en su conjunto o, incluso, al conflicto entre los valores que ésta propone.

Empecemos con tres sonetos extraídos de una pieza que comúnmente se atribuye a Lope, *La moza de cántaro*²⁸. Morley y Bruerton manifiestan dudas sobre su autoría, pero, a la vista del final, que recuerda «las 1500 comedias» compuestas por Lope, la admiten en la categoría de las «comedias auténticas sin fechar»²⁹. Los tres sonetos, que se encuentran cerca del principio de la «Jornada segunda», no me parecen especialmente llamativos, pero, como sus funciones divergen, vale la pena examinarlos.

Dos palabras para ponerles en antecedentes: Doña María —una joven aristócrata de Ronda, una *mulier fortis*, bella, enérgica hasta tal punto que se la compara con la Judith del Antiguo Testamento— se niega a contraer matrimonio. Todos sus pretendientes le parecen interesados, indignos o escasamente atractivos. El valor dominante en la sociedad es el dinero; pero María demuestra mayor estima por los valores de la familia. Cuando don Diego, uno de sus pretendientes, afrenta en público a su padre y es encarcelado, ella va a la cárcel y, fingiendo querer casarse con él, lo mata. Como su único hermano está lejos, en Flandes, ella asume el deber de vengar el honor de su familia. Estos hechos se nos comunican en las primeras escenas. Después, con un brusco cambio de cuadro, entramos en el mundo de la sociedad madrileña. María, que se hace llamar Isabel, sirve como criada a un rico indiano. En su cotidiano ir y venir a la fuente, llama la atención de don Juan, que, sin conocer el verdadero origen de la muchacha, se enamora de ella.

Ahora viene la escena de los sonetos. En el salón de doña Ana, una atractiva viuda madrileña con veleidades literarias, se han reunido el Conde, un personaje influyente que aspira a la mano de doña Ana, y su primo, don Juan, del que la dueña de la casa anda enamorada. Cada uno de los contertulios presenta un soneto, que los demás deben comentar. Ninguno es, en rigor, un *soliloquio lírico* en el sentido de Diego Marín, porque todos son leídos en el curso de un certamen

los Siglos de Oro, Almagro 15-17 julio de 2005, Almagro, Ed. Univ. de Castilla-La Mancha, 2007, págs. 407-416.

²⁸ Lope de Vega, *La moza de cántaro*, José María Díez Borque (ed.), Madrid, Colección Austral, 1990³.

²⁹ Morley-Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, ob. cit., págs. 363-65.

poético. Es correcta, en cambio, la denominación de Morley y Bruerton, que hablan sencillamente de *poemas*³⁰. Con todo, las funciones de estos poemas divergen: el Conde, en un soneto que interesa sobre todo por su actualidad y su tono nacionalista, habla del último ataque inglés a la ciudad de Cádiz (un hecho ocurrido en 1625, cuya mención permite fechar la revisión de la comedia). Ahora bien: el soneto del Conde poco o nada tiene que ver con la narración dramática: sirve, eso sí, de auto-caracterización del aristócrata: él es quien, a instancias del duque de Medina, solucionará el caso de doña María, pidiendo perdón al Rey. Los otros dos sonetos, en cambio, se refieren al drama. Doña Ana expresa su conflicto amoroso: aborrece a quien la desea (el Conde) y desea a quien no le hace caso (don Juan). Éste se atreve a evocar, ante ella, su reciente encuentro con la bella «moza de cántaro», en un soneto de estilo petrarquista. El hecho de que su primer verso, «Una moza de cántaro y del río», coincida con el título de la comedia es claro indicio de su función tematizadora. Los cuartetos ofrecen un retrato físico y moral de la muchacha, mientras que los tercetos evocan el encuentro entre los dos y terminan con una agudeza sobre el agua de la fuente y las lágrimas del enamorado.

Una moza de cántaro y del río,
 más limpia que la plata que en él lleva,
 recién herrada de chinela nueva,
 honor del devantal, reina del brío;

con manos de marfil, con señorío,
 que no hay tan gran señor que se le atreva,
 pues donde lava, dice amor que nieva,
 es alma ilustre al pensamiento mío.

Por estrella, por fe, por accidente,
 viéndola henchir el cántaro, en despojos,
 rendí la vida al brazo trasparente:

y, envidiosos del agua mis enojos,
 dije: «¿Por qué la coges de la fuente,
 si la tienes, más cerca, de mis ojos?»

(vv 1107-1120)³¹

³⁰ Morley-Bruerton, *Cronología*, ob. cit., pág. 154.

³¹ *La moza de cántaro*, ob. cit., pág. 155.

El público, que ha asistido a las primeras escenas del drama, sabe, evidentemente, más que don Juan, que, como ocurre en los cuentos de hadas, se ha enamorado de la muchacha sin conocer sus ilustres orígenes. Aun así, don Juan, valiéndose del tradicional repertorio petrarquista («plata», «manos de marfil», «alma ilustre») ennoblece a la bella labradora, sin dejar de insistir en sus atributos humildes («chinelas», «devantal», etc.). La moza de cántaro, tal y como la presenta, pertenece a dos sistemas de valores (repárese en los *términos complejos*: «honor del devantal» y «reina del brío»). En realidad, su vestido no es sino un disfraz, y los espectadores lo saben. El soneto de don Juan admite una triple perspectiva de lectura: la primera, desde la mirada enamorada del joven, que narra su aventura en un lenguaje entusiasta y ennoblecedor; la segunda, desde el público, que conoce el origen social de la bella criada y aprueba el idealismo del soneto; y, la tercera, desde doña Ana, que considera inadmisibles estos versos, aparentemente por razones de decoro, pero, en realidad, porque tiene celos. «Malos versos», así los comenta. «Un caballero discreto / escribe a tan vil sujeto? / No lo creyera jamás». Sólo el lector que disponga de la visión discursiva estará en condiciones de combinar las tres perspectivas. Este soneto, con todo, no es una *mise-en-abyme* del enunciado, sino solamente una tematización de la intriga principal: Doña Ana, que lo oye y que asume, en este momento, un papel de *oponente*, representa a la sociedad hostil con la que tendrá que luchar la pareja.

Cambemos de comedia. Entre los nueve sonetos que incluye *El perro del hortelano*, sólo el primero, puesto en boca de la protagonista, desempeña una función tematizadora en tanto anticipa el conflicto sobre el que está construida la comedia³². El soneto se inserta al final de la *exposición*, antes del primer encuentro entre Diana, la protagonista, y Teodoro, su secretario, de quien está enamorada. A pesar de encontrarse en la primera secuencia del drama, focaliza ya la verdadera naturaleza del conflicto: amor *versus* honor, interpretado desde el punto de vista de una aristócrata que ama a su subalterno sin poder confesárselo. Los demás sonetos —cartas, poemas leídos, soliloquios— se refieren a situaciones concretas del drama; éste, en cambio, define el conflicto que genera la intriga principal. Habla Diana:

³² Cfr. el análisis de Mónica Güell, «Usos dramáticos y estéticos de la versificación en *El perro del hortelano*», en Fausta Antonucci (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ob. cit., págs. 109-132.

Mil veces he advertido en la belleza,
gracia y entendimiento de Teodoro;
que a no ser desigual a mi decoro,
estimara su ingenio y gentileza.

Es el amor común naturaleza,
mas yo tengo mi honor por más tesoro;
que los respetos de quien soy adoro
y aun el pensarlo tengo por bajeza.

La envidia bien sé yo que ha de quedarme,
que si la suelen dar bienes ajenos,
bien tengo de que pueda lamentarme,

porque quisiera yo que por lo menos
Teodoro fuera más, para igualarme,
o yo, para igualarle, fuera menos.

(vv 325-338)³³

Otro ejemplo semejante, que tematiza la intriga sin llegar a constituirse en *mise-en-abyme*, se encuentra en una de las obras maestras de Lope, *El castigo sin venganza*: me refiero al soneto de Federico sobre «el imposible pensamiento» (II, vv 1797-1810), con que el joven alude a su relación con Casandra, su madrastra³⁴. Pero aun más importantes que ese soneto son las décimas que Casandra dedica, poco antes, a los efectos de la «imaginación» (II, vv 1532-1595), que, a mi modo de ver, es la palabra clave del drama³⁵. Ambos discursos se declaman en un momento estratégico, hacia el final de la «Jornada segunda», esto es, inmediatamente antes del cambio fatal que arrastra el drama de la pareja hasta su trágico desenlace.

³³ Lope de Vega, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, D. Kossoff (ed.), Madrid, Castalia, 1970, págs. 89-90.

³⁴ Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Cátedra, 1993, vv 1797-1810, pág. 196.

³⁵ Cfr. mi análisis «Von der imaginierten zur interpretierten Welt. *Imaginatio, ingenio* und dichterische Reflexion im Theater Lope de Vegas und Calderóns», en Gerhard Penzkofer und Wolfgang Matzat (eds.), *Der Prozess der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen, Max Niemeyer, 2005, págs. 279-292.

4. CALDERÓN: EL SONETO COMO «MISE-EN-ABYME»

Para encontrar casos más sofisticados, conviene abandonar el mundo de Lope y entrar en el de Calderón. El estudio de Diego Marín sobre la versificación en el teatro de Calderón ha demostrado que este autor, aunque imita la manera del último Lope, reduce considerablemente el número de las estrofas y de los cambios métricos: prefiere los versos castellanos, sobre todo el romance y, en proporción decreciente, las redondillas, las décimas y las quintillas; de entre los metros italianos, utiliza solamente las silvas, las octavas y los sonetos³⁶. Rafael Osuna destaca la parquedad de Calderón en el uso del soneto³⁷. Las obras maestras de este autor, como *La vida es sueño*, *El médico de su honra* y *El alcalde de Zalamea* no incluyen ninguno. En total, las doscientas comedias calderonianas de la edición Cruickshank-Varey cuentan con 73 sonetos; en las 179 «comedias auténticas» de Lope hay 346³⁸. Pero Calderón muestra cierta tendencia a organizar sus sonetos en parejas o, incluso, en grupos de cuatro. Rafael Osuna observa a este respecto que «son diez y ocho los sonetos que así se hallan conectados y [...] que se complementan mutuamente. Si uno expone un punto, el otro lo expande con tema similar o lo contradice»³⁹.

Uno de los ejemplos más llamativos aparece en el único de sus dramas de honor con sonetos, *A secreto agravio, secreta venganza*, que incluye cuatro. Recitan los tres primeros el esposo, la dama y su amante, es decir: el triángulo de personajes que constituyen la intriga, de manera que el conflicto de honor se resume en ellos; en la jornada siguiente aparece un cuarto soneto, «Cinta verde, que en término su-cinta», puesto en boca del gracioso, lo que no deja de ser significativo:

³⁶ Diego Marín, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid 8-13 de junio de 1981)*, L. García Lorenzo (ed.), I-III, Madrid, CSIC, 1983, II, págs. 1126-1139.

³⁷ Rafael Osuna, *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas. Estudio y edición*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1974, pág. 18.

³⁸ Germán Orduna, «Algo más sobre la función dramática de los sonetos de *El príncipe constante*», *Homenaje a Hans Flasche*, K. H. Körner y G. Zimmermann (eds.), Steiner, Stuttgart, 1991, págs. 162-173 (pág. 164); y Ansgar Hillach, «Pedro Calderón de la Barca. Blumen- und Sternensonett aus *El príncipe constante*», en Manfred Tietz (ed.), *Die spanische Lyrik von den Anfängen bis 1870*, Frankfurt a. M., Vervuert, 1997, páginas 491-502.

³⁹ Rafael Osuna, *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas*, ob. cit., pág. 20.

porque, si los tres personajes principales, para quienes tiene validez el código de honor, pertenecen al espacio de la sociedad, el gracioso, en cierto modo ajeno a los valores del discurso social, se inscribe en la esfera del juego, e incluso del juego verbal, que está reservada a él como figura del donaire y, por supuesto, al poeta, en tanto que presente en la obra.

Un ejemplo aún más complejo, que confirma mi tesis de que los sonetos de Calderón pueden remitir a la totalidad del discurso, es el del *El príncipe constante*. Se trata de un drama juvenil de Calderón sobre el cautiverio africano del príncipe don Fernando de Portugal, que prefiere la esclavitud y la muerte a la entrega de la ciudad de Ceuta: un evidente conflicto entre los valores efímeros (el cuerpo) y los permanentes (la ciudad cristiana). Pero en *El príncipe constante* es necesario observar un doble antagonismo: el primero, de tipo político, entre el príncipe cristiano y sus enemigos musulmanes; y, el segundo, de tipo filosófico-estético, entre don Fernando y la melancólica princesa Fénix, cuyo diálogo constituye el principal eje semántico de la comedia.

Pues bien, la reflexión de Calderón sobre los valores filosóficos y estéticos culmina precisamente en los dos sonetos: don Fernando, mientras ofrece un cesto de flores a la bella princesa mora, pronuncia el primero de ellos, Fénix, a la que han profetizado que su vida habrá de ser canjeada por el cadáver de un esclavo, recita el segundo. Ambos sonetos se declaman en los jardines del palacio de Fez, hacia el final del segundo acto. Para comprender mejor lo que significa este escenario y este momento, podemos recurrir a la lectura estructural de Wolfgang Kayser, que sigue siendo una de las mejores que conozco⁴⁰. Kayser distingue, en el orden sintagmático, cuatro secciones: 1) en la primera, don Fernando aparece como *caballero* (libera a Muley, el novio de Fénix: su amistad demuestra que el clima de esta comedia es, por lo menos en principio, caballeresco); 2) después, le vemos como príncipe desafortunado, hecho *prisionero*, pero tratado aún con el debido respeto por el rey de Marruecos, que espera obtener la ciudad de Ceuta a cambio de su precioso rehén; 3) a la llegada de los mensajeros portugueses, que piden la libertad del príncipe a cambio de restituir Ceuta a los musulmanes, don Fernando rechaza con vehemencia su propuesta; se convierte así, voluntariamente, en *esclavo miserable*, sin dignidad ni derecho a trato humano; empieza a dar muestras, a par-

⁴⁰ Wolfgang Kayser, «Zur Struktur des *Standhaften Prinzen* von Calderón», en *Gestaltprobleme der Dichtung*, Bonn, Bouvier, 1957, págs. 67-72.

tir de ahora, de su ascética sublimación y considera nulo el tiempo que le queda por vivir, nulo su propio cuerpo, que va reduciéndose a esqueleto; 4) en el cuarto segmento tiene lugar la transfiguración del mártir en *santo* que, resucitado, conduce a los portugueses a la victoria; los cristianos, finalmente, recuperan su cadáver a cambio de tres prisioneros moros, entre ellos, Fénix.

El modelo estructural de Kayser data de 1957 y necesita una actualización, ya que, si tratamos de identificar el momento en el que se produce el cambio de valores, esto es, la cesura principal, nos damos cuenta de que ésta coincide con la llegada de los mensajeros portugueses y la renuncia definitiva de don Fernando a su libertad y a su vida. Lo poco que le queda por vivir no le parece, de ahora en adelante, sino muerte. Es más: adopta una actitud irónica hacia su cuerpo y hacia el tiempo humano. El drama de Calderón se divide, por tanto, en dos macrosecuencias: A (los actos primero y segundo, hasta la definitiva renuncia de don Fernando) y B (la última parte del acto segundo, donde se declaman ambos sonetos, y el acto tercero). Es de gran importancia el que los sonetos se pronuncien en B, en el momento en que don Fernando ya se ha distanciado de su condición humana.

Los dos sonetos antitéticos de don Fernando y Fénix no resumen el contenido del drama, sino el discurso sobre los valores de la *enunciación* de la obra, lugar del *saber poético*. Recitados ambos en la misma escena del jardín, ilustran la oposición entre lo efímero y lo trascendente, en los versos de don Fernando, y la omnipresencia de lo efímero y mutable, en los de la princesa mora. Fénix proyecta la inconstancia de lo terreno dentro del plano celestial, a la vez que priva a éste de cualquier superioridad efectiva sobre aquél. Se refiere también, es cierto, a la influencia de los astros y, por tanto, a la fortuna, pero el propio firmamento, según ella, significa duración ínfima, continua mudanza. Leamos primero su ingenioso soneto, a pesar de ser segundo en el orden sintagmático:

Esos rasgos de luz, esas centellas,
que cobran con amagos superiores
alimentos de sol en resplandores,
aquellos viven que se duele de ellas.

Flores nocturnas son: aunque tan bellas,
efímeras padecen sus ardores,
pues, si un día es el siglo de las flores,
una noche es la edad de las estrellas.

De esa, pues, primavera fugitiva
ya nuestro mal, ya nuestro bien se infiere,
registro es nuestro, o muera el sol o viva.

¿Qué duración habrá que el hombre espere,
o qué mudanza habrá, que no reciba
de astro que cada noche nace y muere?

(vv 1686-1699)⁴¹.

El pensamiento de Fénix es nivelador. El de don Fernando, en cambio, es jerárquico: señalando la caducidad de la vida humana a través del «jeroglífico» de las flores, se sitúa primero dentro del tiempo fugaz, en un frágil presente amenazado por el pasado que ya no es, y por el futuro que pronto dejará de ser; después, en los tercetos, se eleva por encima del tiempo: contempla no su brevedad, sino su nulidad desde una perspectiva abstracta, irónica, «divina». Este superior punto de vista no es el propio del ser humano, que puede adoptarlo sólo a través de un irónico distanciamiento de sí mismo. Quien habla en el primer terceto, se ha liberado de la temporalidad: todo lo que tiene que ver con el tiempo está expresado, aquí, en pretérito; el tiempo se va convirtiendo, poco a poco, en espacio («cuna y sepulcro *en un botón* hallaron»). Y esta elevación hacia lo trascendente recuerda la trayectoria de quien se levanta desde el nivel del *enunciado* (esto es, desde el acontecer del drama) hasta el nivel del *saber poético* propio de la *enunciación*, donde el fluir del tiempo aparece como movimiento dentro de un espacio, como *tiempo espacializado*.

Leamos ahora también el soneto de don Fernando. Obsérvese el inicio anafórico y deíctico de los cuartetos, que se refieren, el primero, a la brevedad del tiempo y, el segundo, alegóricamente, a la fugacidad de la vida humana. Los tercetos adoptan ese punto de vista superior desde donde todo lo temporal parece superado. El segundo terceto, en consonancia con el segundo cuarteto, confirma la inanidad del tiempo con respecto a la vida de la humanidad, cuya secular historia se reduce, bajo una mirada irónica, a unas pocas horas:

Éstas, que fueron pompa y alegría
despertando al albor de la mañana,

⁴¹ Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, en *Comedias*, vol. I, L. Iglesias Feijoo (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 2006, pág. 1107.

a la tarde serán lástima vana
durmiendo en brazos de la noche fría.

Este matiz, que al cielo desafía,
Iris listado de oro, nieve y grana,
Será escarmiento de la vida humana:
¡tanto se emprende en término de un día!

A florecer las rosas madrugaron,
y para envejecerse florecieron:
cuna y sepulcro en un botón hallaron.

Tales los hombres sus fortunas vieron:
en un día nacieron y espiraron,
que, pasados los siglos, horas fueron.

(vv 1652-1665)⁴².

5. CONCLUSIONES

Algunos estudiosos de la comedia áurea, desde Díez Borque hasta Fausta Antonucci, han llamado la atención sobre la relativa pobreza del decorado en el teatro de corral, que apelaba a la imaginación de los espectadores mucho más de lo que haría, tres siglos después, el teatro realista⁴³. Aun así, era importante lo que se percibía con la vista: la pared del fondo del tablado, el vestuario, las tramoyas, las escenas con un único actor que contrastaban con las escenas multitudinarias etcétera. Pero era importante, asimismo, lo que se percibía a través del oído: la palabra, que servía para aclarar las entradas y salidas de los personajes, que explicaba la acción, que indicaba un cambio dramático aunque no hubiese cambio alguno de cuadro etc., porque no cabe duda de que una parte considerable del mensaje teatral provenía de las variaciones en el lenguaje, en el ritmo, en el verso y, en ciertos casos, también en la música. Entre las señales acústicas que desde el escenario se dirigían a los oyentes, se encontraba, por tanto, la versi-

⁴² *El príncipe constante*, en *Comedias*, ob. cit., I, pág. 1106.

⁴³ José María Díez Borque, «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro», en *Semiología del teatro*, J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo (eds.), Barcelona, Planeta, 1975; y Fausta Antonucci, «Introducción para un estado de la cuestión», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ob. cit., págs. 1-30.

ficación y, concretamente, los cambios de metro y de estrofa, que el público más instruido, en el Siglo de Oro, advertía inmediatamente y sabía interpretar.

A partir de los años ochenta se ha vuelto a estudiar el significado de la versificación en el drama, gracias a los trabajos de Marc Vitse y de su grupo de investigadores⁴⁴. Vitse defiende la importancia estructural de la métrica en el teatro áureo y la considera como instrumento prioritario para la organización del drama. Ahora bien: el problema que se plantea a la hora de segmentar una pieza teatral con vistas a la estructuración de su sentido, consiste en definir la jerarquía de los niveles de significación. No todos los segmentos son equivalentes, y hay cesuras más relevantes que otras. Quienes se basan únicamente en el criterio métrico, además, corren el riesgo de no superar el plano de expresión de la narración dramática, esto es, el nivel de la *fábula*, que depende de la organización del *discurso*. A mi modo de ver, es necesario restringir cualquier tipo de repartición de la *fábula* a la segmentación de primer grado, que es la del discurso en dos macro-secuencias⁴⁵. La estructura del discurso se dispone en torno a una cesura principal que indica, en el texto dramático, el punto de mayor transformación no sólo respecto a la peripecia, sino también respecto a la relación entre los valores. Lo hemos podido observar en el caso de *El príncipe constante*: en el momento en que don Fernando renuncia a su vida para no renunciar a Ceuta, se produce un cambio radical, bien en la peripecia, bien en la interpretación de los valores del protagonista y del drama mismo de Calderón. Pero este cambio, desde luego el más importante en el drama, no se corresponde con un cambio métrico, pues tanto la escena anterior a la embajada de los portugueses como la de su rechazo fluyen sobre el romance.

En este trabajo sobre las funciones del soneto en la comedia áurea, he intentado superar el nivel de la *fábula* y relacionar el soneto, cuando ha sido posible, con el nivel del *discurso*. Los pocos sonetos de Lope que he podido examinar, han confirmado que el poeta los consideraba, en virtud de su intensidad semántica, como lugares privilegiados del drama, y que, con cierta frecuencia, los concebía como resúmenes de la trama principal. En la obra dramática de este autor, sin embar-

⁴⁴ Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988.

⁴⁵ Cfr. mi estudio sobre «El arte dramático de Lope de Vega: división de la fábula y estructura del discurso», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, O. Gorsse et ál. (eds.), Toulouse, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España de Francia, 2006, págs. 449-465.

go, no he encontrado ejemplos que funcionasen como verdaderas *mises-en-abyme* de la comedia en su conjunto. En la de Calderón, en cambio, se advierte cierta tendencia a concentrar en los sonetos no tanto el significado del drama, cuanto la reflexión estético-filosófica en él inscrita. Es cierto que el limitado número de ejemplos aducidos permite advertir solamente indicios que no son suficientes para suponer un consciente cambio de poética entre el estilo teatral de Lope y el de Calderón. Aun así, creo que estas reflexiones han contribuido a mostrar que, a la hora de estudiar la versificación de la *comedia nueva*, el uso del soneto merece especial atención.